

RITZ SZILVIA

Szellemek és emberek

Felnövés a halál jegyében Michael Stavarič *Brenntage* című regényében

1.

Az olvasók és kritikusok által egyaránt inkább „nehezen emészthetőként” számon tartott osztrák irodalomban az elmúlt kb. 20 évben érezhető fordulat állt be. A filozófiai és nyelvi problémákat fókuszba állító és ezekre reflektáló, posztmodern vagy avantgárd szövegeket felváltani tűnik egy újrealistának nevezhető írásmód. Az új irodalmi vonulat képviselői nem zárkoznak el többé a történetmeséléstől, sőt kifejezetten örömet lelik az olvasóbarát, eseménydús cselekményszövésben. Ez azonban nem jelenti azt, hogy teljesen feladnák az eddig meglévő nyelvi érdeklődést és érzékenységet. Ennek a már nem is annyira fiatal generációnak Daniel Kehlmann, Thomas Glavinic, Doron Rabinovici, Wolf Haas tartozik a legismertebb képviselői közé. Vagy éppen Michael Stavarič, akinek egyik regénye képezi a jelen tanulmány gerincét.

A történetmesélési kedv a kortárs német nyelvű irodalomban sok esetben generációs regényekben ölt testet, mint például Arno Geiger, Michael Köhlmeier, Robert Seethaler esetében, de idetartoznak azok a művek is, melyek szürreális elemeikkel a disztópia vagy a science-fiction irányába mutatnak, ahogyan azt Doron Rabinovicinél láthatjuk. Feltűnő a felnövés- vagy kamaszkor-történetek elszaporodása – ilyenek Wolf Haas, Michael Stavarič regényei –, melyeket a generációs regényekhez hasonlóan a mikro- és a makrotörténelem egybefonása jellemez.

A posztmodern lecsengésével meglátásom szerint együtt jár egy újabb „turn”, mely a tér dominanciája után megint az időt teszi az érdeklődés elsődleges tárgyává. Ezt támasztják alá a fenti család- és generációs regények, illetve az újra népszerű műfajjá vált történelmi regények is. E fordulat azonban nem azt jelenti, hogy a teret leváltja az idő, hanem sokkal inkább azt, hogy a posztmodern belátásait megtartva, azokat kiegészítve kerül ismét előtérbe az idő fogalma. Ebbe a tendenciába illeszkedik Michael Stavarič *Brenntage* [Égetőnapok] című regénye is, mely egy felnövéstörténetet elmondva úgy szól az idő múlásáról vagy éppen annak feltartóztathatóságáról, illetve feltartóztathatatlanságáról, hogy egyben párhuzamos, térben horizontálisan és vertikálisan egymás mellett lévő világokról is mesél. A regényből azonban nem áll össze egy teljes történet, hanem emlékképszerűen szétaprózódik a narratíva. Ebben a tekintetben Stavarič műve még a posztmodern

határán áll. Ugyanakkor a párhuzamosan létező és egymást olykor-olykor érintő szférákkal a romantika egyik alapvető jegyét idézi meg, a valósággal szemben konstruált alternatív világokat. A regény több recenzense is kiemelte a műben fellelhető romantikus elemeket, például a képi világot, a szöveg háttérében felsejlő Heinrich von Ofterdingent vagy a valóság varázslattól való áthatottságát.¹ Anja Hirsch abban látja a párhuzamot Novalis és Stavarič között, hogy utóbbi számára is lényegesebb az elemzésnél [Analyse] a láttatás [Anschauung] (HIRSCH 2011).² Christoph Schröder pedig azt állapítja meg, hogy a regény egész univerzumot épít nyelvből, ritmusból és motívumokból, melyek a romantikus kelléktárból egészen a jelenig érnek (SCHRÖDER 2011).

A továbbiakban a romantika gondolati és stiláris „újrahasznosításának” módját vizsgálom Stavarič művében, kitekintéseket téve E. T. A. Hoffmann *Die Bergwerke zu Falun* [A faluni bánya] című elbeszélésére, mely mind tér-, mind pedig időkonceptióját tekintve párhuzamba állítható e kortárs regénnyel. A konstruált világok vizsgálata után, mely a tanulmány első részét képezi, kitérek az idő szerepére, melyet végül a harmadik részben az elbeszélői pozícióval/pozíciókkal kapcsolok össze.

2.

A hazánkban kevésbé vagy talán egyáltalán nem ismert cseh származású osztrák író a kétezres évek eleje óta folyamatosan és nagy sikerrel van jelen Ausztria irodalmi palettáján. Regényeiért és gyerekkönyveiért több díjat kapott, ezek között szerepel a rangos Adalbert-von-Chamisso-Förderpreis, és az osztrák állam gyermek- és ifjúsági irodalmi díja, melyet többször is elnyert. A szerző 1979-ben, hétévesen került Csehszlovákiából Ausztriába, ahol a későbbiekben bohémisztikát, publicisztikát/kommunikációtudományt végzett. Egy ideig a Nemzetközi Pen Club elnöke mellett dolgozott koordinátorként, majd az ausztriai cseh nagykövet titkára volt. A Bécsi Sportegyetemen görkorcsolyát tanított óraadóként. Manapság műfordításokból és az írásból él. 2015-ben a Salzburgban akkor már tizedik éve megrendezett „Stefan Zweig poétika-előadás” meghívottjaként a kultúrák közötti közvetítésről beszélt, kapcsolódási pontokat kijelölve Zweig művészetével. 2017-ben *Gotland* címmel jelent meg legújabb regénye.

¹ A romantikus jegyekhez vö. Anja HIRSCH, illetve Christoph SCHRÖDER recenzióit (HIRSCH 2011; SCHRÖDER 2011).

² „[...] die Figur von Novalis' Heinrich von Ofterdingen, der erst ins Berginnere eindringen muss, wo ein Einsiedler ihm das Buch seines Lebens zur unmittelbaren Anschauung bringt. Auch Stavarič geht es um Anschauung, nicht um Analyse” (HIRSCH 2011).

A 2011-es *Égetőnapok* egy gyerekkor történetét mondja el egy egykori bányavidéken, a külvilágtól elszigetelt, hegyek közötti fiktív településen. A regény alakjai névtelenek. Az én-elbeszélő az anyja halála után nagybátyjával és nagynénjével lakik, majd miután a nagynéni is meghal, nagybátyjával él kettesben tovább. A mindenhez értő különc nagybácsit a falu idővel egyfajta vezetőnek kezdi tekinteni, habár többen úgy gondolják, elméje már nem teljesen ép. Korábban bányász volt, állítása szerint úgy ismeri a föld alatti világot, mint a tenyerét. Ő találja ki a címadó égetőnapot, melyet a településen minden évben az őszi első napján tartanak. Ilyenkor az összes felesleges tárgyat tűzre vetik, ami pedig anyagánál fogva éghetetlen, azt a kertekben elégetik. Az égetőnap hamarosan a falu fontos rituáléjává válik, amelynek keretében mindenki megszabadulhat a múltjától. Egy alkalommal azonban elszabadul a tűz, és az egész település odavész a lángokban. A túlélők a nagybácsi javaslatára és vezetésével az elhagyott bányajáratokba húzódnak vissza, hogy ott vészeljék át a telet, és majd tavasszal újraépítsék a falut. És ugyancsak a nagybácsi az, aki a gyerekeket régi bányatérképekkel felszerelve útnak indítja ivóvizet keresni, ők azonban eltévednek a föld alatt. Az elbeszélő leszakad tőlük, és egyedül marad. Zseblámpája kialszik, és egyszer csak egy óriási barlangban lévő föld alatti tavat vél megpillantani. Elképzelem, hogyan jöhetett létre a tó, hogyan száradt ki az idők folyamán, és hogyan haltak meg a körötte élők. Ezzel a folyamatosan ismétlődő fantáziaképpel és szövegrésszel ér véget a regény, nyitva hagyva az elbeszélő további sorsát.

E. T. A. Hoffmann 1818-as, *A faluni bánya* című elbeszélésének tartalma rövidebben összefoglalható. Mint ismeretes, egy vándortörténet feldolgozásával van dolgunk, egy „megkésített nász” áll a novella középpontjában. A föld alatt rekedt, vitriolban ázva konzerválódott, majd ötven évvel később megtalált fiatal bányász holttestét ismeri fel időközben megöregedett egykori menyasszonya. Az idős asszony a holttestre borulva meghal, a fiatalember teste pedig szétporlik a napon. Hoffmann előtt Johann Peter Hebel *Unverhofftes Wiedersehen* [Váratlan viszontlátás] címmel írt novellát, míg Achim von Arnim balladaként integrálta egy regényébe a bányaomlásban meghalt svéd bányász valós történetét. A 19. század végén pedig Hugo von Hofmannsthal vette elő újra a témát, és dolgozta fel E. T. A. Hoffmann verzióját drámaként.

3.

A két mű talán legszembeötlőbb hasonlósága az ellentétes világok vertikális viszonya. A föld alatti világ különös vonzerővel bír az emberek számára, aki kapcsolatba kerül vele, nem tud tőle szabadulni. Veszélyeket hordoz, ezért sokan elkerülik, mint például Stavarič regényében a gyerekek, akik ösztönösen távol tartják magukat tőle. Hoffmann elbeszélésében a föld mélye olyan végső titkokba enged

bepillantást, olyan tudást ígér, amely a föld felett élők elől elzárva marad: „[...] az is megeshet, hogy a legsötétebb tárna legmélyén a bányamécs gyöngje fényénél az emberi szem látnoki képességekre tesz szert, és egyre élesebben ismeri fel a mesés kövekben és ércekben rejlő mennyei színjátékot” (HOFFMANN 2006, 12–13). Ez a titkos tudás lesz a csábítás egyik eszköze. Elisre, a Hoffmann-mű központi alakjára egy titokzatos nőalak, a föld alatti birodalom királynője gyakorol olyan hatást, hogy megszállottan egyre közelebb akar kerülni hozzá. Halálát is az okozza, hogy szenvedélyének nem tud ellenállni, és még esküvője reggelén is alászáll a bányába, hogy felhozza az almandin nevű drágakövet, melyen keresztül menyasszonya, Ulla és ő egybeforranának a föld alatti világgal. Ez a drágakő a gránát egy fajtája, melynek különleges erőt tulajdonítottak, és úgy hitték, megvéd a veszélyektől, megvilágítja az utat, és elűzi a rémálmokat. Elis számára ebben a kőben testesül meg mindaz, amiben boldogsága garanciáját látja. Egy olyan nagy egység részévé akar válni, melyben az Ulla által képviselt föld feletti és a föld alatti világ találkozik.

A föld mélye a tudattalan kedvelt szimbóluma, ezért jelenhet meg annak térbeli kivetüléseként az irodalomban (KREMER 1993, 44). A hegy mélyébe vagy a föld alá történő belépést gyakran értelmezik a kamasz szexuális beavatásának szimbólumaként is (LANGE 2007, 183). Mind Elis, mind az *Égetőnapok* névtelen elbeszélője számára ilyen félelemmel és csábítással teli közeg a bánya világa, az egyén belső világának, a későbbi, freudi fogalommal élve tudattalanjának térbeli projekciója. Fontos megjegyezni azonban, hogy a tudattalan fogalma a romantikára vonatkoztatva nem fedi a Freud által alkotott fogalmat. Amint Engel rámutat, a tudattalan a romantikában az a mélyréteg, amely által az egyén a dolgok általános összefüggésébe bekapcsolódik (ENGEL 2010, 167).³ Ezen a helyen keletkezik az álom, amely Engel szerint az anamnézis, az elfelejtett eredet emlékezete, az elfeledett egység tere (ENGEL 2010, 167). Heinrich von Ofterdingen előtt is egy hegy gyomrában táruul fel egész élete, amikor múltja, jelene és jövője egy számára ismerős templomépület köré csoportosul. Tehát „közvetlenül az otthon mellett vagy mögött helyezkedik el – mintegy hozzáépítve – egy rejtett bővítmény, melynek megismerése a szubjektum számára nagy jelentőséggel bír”, állapítja meg Carsten Lange (LANGE 2009, 241), aki az identitáskérdések és belső, lelki folyamatok tér-, idő- és figuraalkotás révén történő vizualizálásában a romantika egyik alapvető jellemzőjét látja (LANGE 2009, 242). Novalis és Hoffmann azonban eltérően viszonyulnak a föld alatti világhoz: míg Novalis ideális térnek rajzolja azt, addig Hoffmann sokkal inkább az emberi lélek sötét oldalát köti hozzá (LANGE 2009, 242).

Az *Égetőnapok*ban is kiemelten fontos a vertikális szerkezet. A regény a föld felett kezdődik, és a föld alatt ér véget, a kezdő- és végpont között pedig egy gyermek felnőtté válása, de legalábbis gyermekből kamasszá serdülése áll. A re-

³ „Unbewusst ist in der Romantik – für Dichter wie Traumtheoretiker – die Tiefenschicht, mit der das Individuum in den allgemeinen Zusammenhang der Dinge hineinreicht.”

gény vége pedig a gyermekkor végleges lezárulásaként is értelmezhető. Hoffmann novellájában a fiatal bányász legénykora ér véget a föld alatt anélkül, hogy megérhetné házasságával visszavonhatatlanul megkezdődő felnőttkorát. A föld alatti világ tehát mindkét esetben az ismeretlent és fenyegetőt, ugyanakkor a titkok tárát, a felfedezésre várót és arra csábítót szimbolizálja. Ezért az ott bekövetkező halál többféle olvasatot is megenged: aki a föld alatt hal meg, tulajdonképpen saját jövőjéből záródik ki, és örökre a jelenben ragad. Lehet ez a jelen az örök fiatalság, mely vágy állapota, mint Oscar Wilde regényében Dorian Graynél, vagy a végtelen gyermekkor, mely szükségtelessé teszi, hogy az egyén szembenézzon a valósággal. De értelmezhetjük a gyermekkor lezárásaként és a felnőttkorba, tehát a való világba történő visszafordíthatatlan belépésként is. Így a föld alatti halál képében a kamasz egy lezárult életszakasza jelenik meg.

Stavarič elbeszélője ellentmondásos pozícióból meséli el történetét: miközben a gyerek perspektívájából nézi a világot, elszórt reflexiói arra engednek következtetni, hogy az elbeszélő mégsem lehet gyerek. A regény vége felé így fogalmaz: „Először véltem felismerni, hogy már egyikünk sem volt gyerek (és fiatal), valami megváltoztatott minket, és erősen *kétlem*, hogy jó irányba”⁴ (STAVARIČ 2011, 221, kiemelés tőlem: R. Sz.). A gyermeki elbeszélő ellen szól az idézetben a váratlanul felbukkanó, a retrospektív elbeszélést megerősítő jelen idő. Ezt támasztja alá Beate Tröger állítása is: „Az elbeszélés idejét is tekinthetjük kettősnek, az én-elbeszélő gyerekkorának emlékezett múltjaként és az elbeszélés pillanatában jelenlegiként. Az elbeszélő visszatekintve csak a nagyobb tapasztalat szűrőjén keresztül észlelheti a dolgokat, ez is melankolikus rezdülések forrása” (TRÖGER 2012, 7). Így viszont okkal merül fel a kérdés, hogy a regény utolsó bekezdéseiben ismétlődő, végtelenített, majd lassan, betűről betűre lecsorgó, eltűnő szöveg az elbeszélő halálát jelenti-e, vagy csupán életének egy fontos része ér véget? Vajon a felnőttkorba való átlépés tekinthető-e egyenértékűnek a halállal? Ezekre a problémákra a későbbiekben egyébként még visszatérek.

Az *Égetőnapok* világa a gyermeknek tűnő elbeszélő szemszögéből természetes módon van tele csodával és varázslattal. A helyszín nem reális, sokkal inkább a romantikából ismerős határvidék a valós és a varázsvilág között. Mitikus hely, ahol az erdő állatai és növényei különleges tulajdonságokkal bírnak, a fákon szellemek laknak, melyeknek létezése a gyerekek, illetve a nagybácsi és a nagynéni számára is evidencia. A két felnőtt ugyan a faluközösség megbecsült tagjának számít, mégis különönek tartják őket, akik olyan tudás birtokában vannak, amely kiemeli őket a többiek közül. Az ezermester nagybácsi a föld alatt is kiismeri magát, és ő az egyetlen a faluban, aki valaha is elhagyta a települést. A külvilágból visszatérve felvirágoztatta a falut, de a hanyatlás is személyéhez kötődik:

⁴Magyar fordítás híján az idézeteket saját fordításomban közlöm, R. Sz.

[...] jöttek az égetőnapok, a bányászok, nemsokára a vasút, nagybátyád mindenfélét hozott magával a hegyekből, hogy haladás és profit biztosítsák a jövőnket, mindenkinek megadva a lehetőséget a kiteljesedésre... Egészen addig, amíg a katonák egyszer csak le nem tarolták a vidéket, hogy mindent felemésszenek, és a világ elfelejtette a jelenlétünket. Felrobbantottak minket, a nagy szakadék feletti hidak leégtek és a hegyek bosszút álltak, amiért túl sokáig túrkáltak a gyomrukban. Először a hegyi tavak tűntek el, később elveszett minden remény, az idő megállt, és úgy éltünk, mint a szellemek egy üresre söpört tájban, a település, melyben nincsenek is telepesek, nevetett az öreg szomszédasszony, aki ezután soha többé nem beszélt velem (STAVARIČ 2011, 134, kiemelés az eredetiben: R. Sz.).

A hoffmanni Torbernhez, a fiatal Elist a föld alá csábító, a halál után visszajáró bányászhoz hasonlóan, a nagybácsi is ambivalens alak. Először az életbe bevezető bölcs apafiguraként jelenik meg, aki hasznos dolgokra tanítja, tanácsokkal látja el az elbeszélőt. A nagynéni halála után azonban fokozatosan átalakul: tanácsai egyre inkább közhelyeknek tűnnek, beszédét pedig eluralja a bányászszargon, mintha a nyelv segítségével is a múltat akarná konzerválni. Hobbiból állatokat öl, és kitömi azokat, s ez a foglalatosság már egyértelműen a halálhoz kapcsolja. Kiderül, hogy múltjában sötét foltok vannak, társaival a föld alatt megölte a versenytársnak gondolt bányászokat.

Az égetőnapok olyan rituális felejtés-ünnepek, amikor az emberek évről évre múltjuk egyes darabjait égetik el. E motívum miatt Stavarič regényét az osztrák irodalomnak a második világháborús múlt elmaradt vagy megkésett feldolgozását tematizáló kritikus vonulatához sorolják az értelmezői (PFEIFEROVÁ 2012, 197). A nagybácsi apafigurából úgy válik fokozatosan ördögi alakká, ahogy egyébként Torbernt is az Elist a fausti paktumra rávenni akaró sátáni alakként értelmezték (HARTMANN 1999, 59; NEUBAUER 1980, 484). Hoffmann elbeszélésében a föld alatti szférát az időtlenség vagy az időn kívüliség jellemzi: az egyik halott kísért, a másik pedig örökre fiatal marad. Stavarič regényének föld alatti helyszínein, a bányajáratokban ugyanígy nem értelmezhető az idő fogalma. Az időhöz való megváltozott viszonyt mutatja az is, hogy a nagybácsi vekkert vitt magával a bányába, mert „a ketyegés akkoriban áthatolt a sötétségen [...] és a jövő kimaradására emlékeztetett. Az órák ott lent évekké lettek, az évek évszázadokká és egy egész emberélet egy örökkévalóságig tarthatott” (STAVARIČ 2011, 174). Az időtlenségben a föld feletti világban uralkodó fizikai törvényekkel szemben álló változatlanság és állandóság nyilvánul meg. Hoffmann elbeszélése kapcsán John Neubauer azt állapítja meg, hogy Hoffmann úgy épít drámaiságot, hogy az időbeliséghez és az időtlenséghez hozzárendeli a horizontalitást, illetve a vertikálitást is, majd ezeket úgy állítja szembe egymással, hogy a mozgás, az áramlás és a fejlődés, illetve az akadály, a gát és megkövülés között teremt kontrasztot. Ez a kontraszt teszi láthatóvá Elis dilemmáját, amely

az időbeliség vagy az onnan való kivonulás, az időtlenség választása között húzódik (NEUBAUER 1980, 485).

Az egymással szemben álló szférák Stavarič regényében is jelen vannak. A gyerekek az erdőben alternatív világot alakítanak ki, ahol létrehozzák a falubeliekétől különböző saját rituáléikat. Először még megismétlik a felnőttek szertartását, ők is égetnek, majd mégis egy vízhez kapcsolódó ceremóniát alakítanak ki, amely ellenpontozza a felnőttek tűzcentrikus hagyományát. A „*vízkör... tisztító- és álmoceremónia*” (STAVARIČ 2011, 164, kiemelés az eredetiben: R. Sz.), melynek során egy kiválasztott gyerek fejét az eszméletlenségig víz alatt tartják, majd a fuldoklót egy másik kiválasztott újraéleszti. Amikor az elbeszélőre kerül a sor, öntudatlan állapotában múltja és jelene alakjai váltogatják egymást: először az anyát látja, majd őt tolja félre a nagybácsi, aki prémvadásszá alakul. Eszméletlenségében az elbeszélő a nagybácsi múltjával szembesül: az álmában megtestesülő prémvadász mások bőrébe bújik, és felemésztí életüket. A pincéjében álló csapdák arra várnak, hogy óvatlan gyerekek belelépjenek. A fiatal állatokat csak azért kíméli meg, hogy miután megnőttek, megsüsse őket. Ebben a romantikára utaló képsorban nem nehéz észrevenni a Grimm-mese boszorkányát, aki Jancsit és Juliskát házába csalogatja, de a pince képében megjelenik benne a másik világ félelmetessége és veszélyessége is.

4.

A romantikus művész számára azért kitüntetett a gyermeklét állapota, mert ahhoz a fantázia adottsága kapcsolódik. A realitáselven alapuló felnőtt lét a képzelőerő elvesztésével jár együtt, s így véget vet a világok közti szabad átjárás kivételes képességének. Ludwig Tieck *Der blonde Eckbert* [A szőke Eckbert] című elbeszélésében Bertha gyermekként lép be az erdei asszony birodalmába, s annak csodás volta számára teljesen normálisnak számít. Amikor azonban tizennégy éves lesz, szűknek érzi az erdei világot, és ki akar lépni belőle. Elszökik, hogy megkezdje a valóságban is az életét, ám ott az olvasmányából várt szép szőke herceg helyett az idősödő, jelentéktelen külsejű, anyagilag bizonytalan Eckbertet kapja férjül. Felnövésével arányosan Stavarič elbeszélője is mind korlátozóbbnak és börtönszerűbbnek érzi települése világát, ahogyan a falu kamaszai is akkor kerülnek először tudatosan kapcsolatba a bányá föld alatti világával, amikor életkort váltanak: „Akkoriban éreztem először a tárnák vonzerejét. Magukhoz vonzották az erdőt, a fákat és a gyökereket, az ott élő állatokat és néha az embereket is, ha figyelmetlenek voltak és véletlenül keresztetkék az útjukat” (STAVARIČ 2011, 162).

A felnövés alapjaiban változtatja meg az időhöz való viszonyt. A nosztalgikusan a gyermekkort konnotáló idill a változatlanságra és az állandóságra épül, míg a felnőttkor ezzel szemben – ahogy valójában a gyermekkor is – egy folyamat ré-

sze, amely a születéssel kezdődik és a halállal ér véget, tehát lényege a változás és egy végcél felé haladás. Heinével kapcsolatban és őt idézve írja Marcus Winkler, hogy az idill és a mítosz terében lévő gyermekkort az teszi „végtelenül jelentőssé” minden, mert individuális és személyes benne. A felnőttkorban azonban, mint az idillen kívül eső térben, analitikus lesz a viszony a valósághoz, ezért amit addig totalitásként érzékeltünk, különálló részletekre esik szét (WINKLER 1995, 107).

Cassirer nyomán a mítoszt szimbolikus formának tekintjük, mert általa „egy szellemi jelentéstartalom egy konkrét, érzékelhető jelhez kapcsolódik és belsőleg erre a jelre ruházódik rá” (WINKLER 1995, 10). Így kialakul egy „saját magunk által létrehozott jelekből és képekből alkotott világ”, amely szembekerül azzal, amit „a dolgok objektív valóságának nevezünk” (WINKLER 1995, 10). A mitikus gondolkodásmód időfelfogása ciklikus, s ezt Jan Assmann így fogalmazza meg: „Ebben a világképben az igazság és a jelentőség abban áll, ami ismétlődik, míg az egyszerűről, mint jelentéktelen eltérésről nem vesz tudomást” (ASSMANN 1996, 4). E felfogásban a katasztrófa is az ismétlődés részévé válik, hiszen a pusztulást minden esetben újjászületés követi. A romantika a felvilágosodás lineáris időfelfogásával szembefordulva újra a ciklikusságot helyezi előtérbe. Konrad Feilchenfeldt Brentano dalgyűjteményét, a *Des Knaben Wunderhorn*-t hozza fel példaként arra, hogy az összegyűjtött dalok ciklikusan, évszakok, napszakok és égtájak szerint is lehetnek csoportosítva (FEILCHENFELDT 2005, 29).

Stavarič regényében a mitikus gondolkodást a nagynéni és a nagybácsi képviseli. A rituális égetőnapok pedig annak az Assmann által hangsúlyozott kulturálisan létrehozott körforgásnak a funkcióját töltik be, amelyet a mítoszban mondanak ki és a rítusban hajtanak végre. Assmann szerint a ciklikus idő nem mérhető fizikai alakzat, hanem olyan kulturális forma, melyet létrehozni és működtetni kell (ASSMANN 1996, 5). Az égetőnapok a nyár végét és az ősz kezdetét (is) kijelölik, évente ismétlődnek, és azt a kataklizmát szimbolizálják, amely a regény végére a falu leégésében meg is valósul.

A leégett falu lakóinak egybentartását és föld alá vitelét a nagybácsi két brazil eredetmondával indokolja, melyek a föld mélyéről, illetve a nap égető erejéről és a katasztrófában elpusztult emberiség újrateremtéséről szólnak. Az eredetmondákban megjelenő világnézet is a ciklikusságon alapul. Ebből következik, hogy a nagybácsit egyáltalán nem rázza meg a tűzvész, még aznap a település újjáépítését kezdi tervezni, és a szemében égő láng nem pusztán a külső tűz visszatükröződése, hanem valódi teremtő szándék nyilvánul meg optimizmusában. Ugyancsak a világok közötti átjárhatóságra utal maga az elbeszélő is, amikor a teremtetéstörténetek hallatán ezt a kérdést teszi fel: „Nem azt jelenti az igazság, hogy egyek vagyunk az istenekkel (és démonokkal), akik velünk játszanak?” (STAVARIČ 2011, 217). Még a katasztrófa előtt is azt vizionálja, hogy újra eljön majd az az idő, amikor az emberek a bányában keresik a jövőjüket, meggazdagodnak, megújítják, újra felépítik és megőrzik a jövő generációinak ezt a földet (vö. STAVARIČ 2011, 205).

A nagybácsi alakjában megjelenő kettősség is visszavezethető a romantika irodalmára, melyben nagy hangsúlyt kap az ember személyiségének kettéhasadtsága. Stavarič regényének az esetében ez nem a *Doppelgänger* (hasonmás) formájában ölt testet, mégis világosan látszik a nagybácsira jellemző polaritás. Egyfelől teremtmény, kreatív és különleges ember, aki apaként neveli az elbeszélőt, másfelől ördögi figura, aki kísért, rossz útra térít, és pusztulásba taszít. A falu lakóit a hamelni patkányfogóhoz hasonlóan viszi magával a föld alá, és a regény nyitott vége miatt rejtve marad, hogy ezzel nem okozza-e számos ember halálát. A bányában a falu lakói pedig tüzet raknak és körülülnek, azaz ősemberként tervezik, hogy a fenti világtól függetlenül rendezik be lenti életüket, hiszen „[k]i tudta volna megmondani, hogyan változik majd fent a világ” (STAVARIČ 2011, 220).

A regényben, mint erről korábban szó esett, jórészt a gyermek perspektívája dominál. Ez a nézőpont a mitikus gondolkodást követve egyszerre látja csodálatosnak és rémisztőnek, idillikusnak és fenyegetőnek a világot. Az elbeszélő számára azonban úgy szorul háttérbe a ciklikus időfelfogás, ahogyan felnövése során egyre többet tud meg a település és lakói múltjáról, és egyre inkább a lineáris, történeti idő válik fontossá. És a település története is a felemelkedéstől a katasztrófáig húzódik, tehát van kezdete és vége éppúgy, ahogyan a felnőtté válásnak is.

Zárásként, mint azt a bevezetőben jeleztem, röviden kitérek a regény nyitott végének értelmezési lehetőségeire. A regény utolsó oldala optikailag is elkülönül a többi résztől: tölcészerűen peregnek le először a szavak, majd a betűk, végül a szöveg egy mondat közepén egyszerűen abbamarad. Az utolsó kép egyszerre veti fel a pusztulás és egy új életformához történő adaptálódás lehetőségét:

Talán megpróbálták még valahogy feltölteni a tavat, patakokat vezettek bele vagy felhőszakadásban reménykedtek, de meglehet, szándékosan bezárták, a helyét akarták megszerezni az emberekkel, hajókkal és halakkal együtt, aki a part közelében röviden elszunnyadtak, hogy később itt lent ébredjenek fel álmukból. Talán elfogadták sorsukat, mert nem féltek a csapásoktól, az is lehet, hogy kezükbe akarták venni sorsukat, településeket alapítottak vagy régi emlékekben éltek, legtöbbször ott helyben meghaltak és lelkük a sziklába zárva maradt. Világító tüzek köré gyűltek, melyek, mint ők maguk, lassan kihunytak, lehet, hogy mint rég elfeledett repedések, úgy bolyongtak a hegyekben, biztosan megszokták, hogy már csak suttognak, talán valamikor a szemük is hozzászokott a sötétséghez. Lent, mélyen az aknában egyszer azt hittem, egy tavat *pillantok meg* (STAVARIČ 2011, 230, kiemelés az eredetiben: R. Sz.).

A lepergő szöveg utalhat egyfelől arra, hogy a bányavidéken gyakran előforduló földomlások egyike temeti maga alá az elbeszélőt, így optikailag is megjeleníti az omlást, a zuhanást és az eltemetődést. Másfelől a tölcésre vagy homokórára emlékeztető szöveg-kép az idő múlását is megjelenítheti, melynek a regény egésze

alá van rendelve. Jelezheti tehát azt is, hogy az idő letelt, az élet véget ért, az elbeszélő meghalt, és halála pillanata egybeesik az utolsó betű lehullásával. Sugallhatja azonban a kamaszkor lezárulását, visszahozhatatlanságát és ezzel a valóságba történő végérvényes átlépést is. Ha így értelmezzük, egy olyan fejlődésregény végén járunk, amelyből a központi alak további sorsa kimarad. Ez egybevágna azzal a romantikából ismert szemlélettel, amely a fantázia képességével indokolja a gyermek, illetve a kamasz kitüntetett szerepét, és ezáltal különbözteti meg a felnőttől. Mivel a fantázia a romantika egyik legfontosabb eszközének és jellemzőjének számít, a romantikus felfogásban a művész a gyermekre hasonlít, míg a realitásba történő átlépéssel éppen a mesélés képessége szűnik meg. A regényben a falubeliek közül a nagybácsi őrizte meg leginkább a mesélni tudást. Ha elfogadjuk, hogy az elbeszélő magában foglalja a gyermek és a visszaemlékező felnőtt kettős perspektíváját, akkor története(i) elmondásával szintén továbbviszi a családját a többiek-től megkülönböztető különleges képességet. De az azonos mondatok folyamatos ismétlődése a szerző salzburgi poétika-előadásán mondottakkal is egybevág:

[...] sőt, az *Égtőnapok* formailag egy végtelen hurokban végződik, egy ismétlésben, az ismétlésben, mely előtt úgy tűnik, valamikor még az idő is kapitulál, mintha egy hanglemez forogna egyre csak tovább, a tű csak körözne, nem érne véget [...] egyik könyvem sem ér véget, csak mindig van egy utolsó pont, melyet kiteszünk, egy pont, melynek az egész könyvet maga alá kell temetnie, valóban, mint egy sírkő, az addig mondottak egy hosszú felíratra hasonlítanak, mely azonban nem képes a végére és a föld alá jutni. A történetek önállósultak, végtelen hosszan írják magukat tovább, olvasóim fejében is (STAVARIČ 2016, 156).⁵

A regény vége így a történetmesélés folyamatának végtelenségére és lezárhatatlanságára is rávilágít, ami kétségtelenül a posztmodern egyik lényeges belátása. Michael Stavaric regénye jól példázza azokat a változásokat, melyek az osztrák irodalomban az utóbbi másfél évtizedben végbementek. A regényről mondottakat általánosítva megállapíthatjuk, hogy a posztmodern utáni irodalom nem pusztán visszanyúl a modern, a realista vagy akár a romantikus hagyományokra, hanem a posztmodern belátásait szem előtt tartva nagyon tudatosan veszi fel újra a koráb-

⁵ „[...] die *Brenntage* enden gar in einer formalen Endlosschleife, einer Wiederholung, der Wiederholung, vor der irgendwann sogar die Zeit zu kapitulieren scheint, als würde sich eine Schallplatte immer weiterdrehen, der Tonabnehmer weiterhin seine Kreise ziehen, kein Ende finden [...] keines meiner Bücher geht zu Ende, es gibt immer nur einen letzten Punkt, den man setzt, einen Punkt, der ein ganzes Buch begraben soll, tatsächlich wie einen Grabstein, das zuvor Gesagte gleicht einer langen Inschrift, doch zu Ende und unter die Erde bringen, das vermag sie nicht. Die Geschichten haben sich verselbständigt, sie schreiben sich selbst unendlich lang fort, auch in den Köpfen meiner Leser.”

ban kiejtett elemeket. Az identitás kérdését már nem csak játékosan-ironikusan, hanem gyakran erős etikai igénnyel járja körül, a művek alakjai nagyon is szubjektív módon, a történelmen keresztül próbálják identitásukat megalapozni. Ezt láthatjuk a most tárgyalt regény elbeszélője esetében is, aki felnőtté válása során a gyermekkor ártatlanságát és burokszerű védettségét lezárva a múlt kínos vagy tragikus oldalával kénytelen szembesülni. A világgal kialakított új viszonyt azonban csakis ez a szembesülés teszi lehetővé.

Bibliográfia

- ASSMANN, Jan (1996), Denkformen des Endes in der altägyptischen Welt, in Karlheinz STIERLE – Rainer WARNING (szerk.), *Das Ende. Figuren einer Denkform*, München, Wilhelm Fink, 1–31.
- ENGEL, Manfred (2010), Kulturgeschichte/n? Ein Modellentwurf am Beispiel der Kultur- und Literaturgeschichte des Traumes, *KulturPoetik*, 10/2, 153–176.
- FEILCHENFELDT, Konrad (2005), Zur Entstehung der romantischen Liedersammlung aus der Verseinlage im Roman der Jahrhundertwende 1800: „Des Knaben Wunderhorn“ als Beispiel, in Walter PAPE (Hg.): *Das „Wunderhorn“ und die Heidelberger Romantik: Mündlichkeit, Schriftlichkeit, Performanz*, Tübingen, Niemeyer, 21–34.
- HARTMANN, Anneli (1999), Der Blick in den Abgrund – E. T. A. Hoffmanns Erzählung „Die Bergwerke zu Falun“, in Bettina GRUBER – Gerhard PLUMPE (Hg.), *Romantik und Ästhetizismus. Festschrift für Paul Gerhard Klussmann*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 53–73.
- HIRSCH, Anja (2011), Feuer der Vergangenheit, Wolken der Zukunft, *Falter* 10. URL: <https://www.falter.at/falter/rezensionen/buch/370/9783406612657/brenntage> (23.03.2019)
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus (2006), A faluni bánya, ford. Kajsza Krisztina, in E. T. A. HOFFMANN, *A király menyasszonya*, Máriabesnyő–Gödöllő, Attraktor, 7–34.
- KREMER, Detlef (1993), *Romantische Metamorphosen. E. T. A. Hoffmanns Erzählungen*, Stuttgart, Metzler.
- LANGE, Carsten (2007), *Architekturen der Psyche: Raumdarstellung in der Literatur der Romantik*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- LANGE, Carsten (2009), Tapetentüren und geheime Kammern: Zur Struktur und Funktion des verborgenen Raums in Erzähltexten der Romantik, in Walter PAPE (Hg.), *Raumkonfigurationen in der Romantik*, Tübingen, Max Niemeyer, 239–250.
- NEUBAUER, John (1980), The Mines of Falun. Temporal Fortunes of a Romantic Myth of Time, *Studies in Romanticism*, 19/4, 475–495.
- PFEIFEROVÁ, Dana (2012), Suche nach der (Mutter-)Sprache als Versuch, den Untergang aufzuhalten: Michael Stavarics Roman Brenntage, *Aussiger Beiträge* 6, 193–204.
- SCHRÖDER, Christoph (2011), Die Erinnerung brennt lichterloh, *Die Zeit* 20.6.2011. URL: <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2011-06/stavaric-brenntage> (2018. 10. 01.)
- STAVARIC, Michael (2011), *Brenntage. Roman*. München, C.H. Beck.

- STAVARIČ, Michael (2016), *Der Autor als Sprachwanderer. Salzburger Stefan Zweig Poetikvorlesung*, Bd. 4, Wien, Sonderzahl.
- TRÖGER, Beate (2012), Verschwimmende Grenzen, unauslotbare Tiefen. Michael Stavarīč und seine immer wieder überraschenden Texte, in *Chamisso 7, (Viele Kulturen – eine Sprache)*, 4–9.
- WINKLER, Markus (1995), *Mythisches Denken zwischen Romantik und Realismus. Zur Erfahrung kultureller Fremdheit im Werk Heinrich Heines*, Tübingen, Max Niemeyer.